

Javier Ortega Vidal

**LA PLAZA DE LA LEALTAD
COMO FORMA URBANA:
EL PRADO, EL TRES DE MAYO,
EL OBELISCO...**

Separata de

**ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

TOMO XLVIII

**EXTRAORDINARIO
SEGUNDO CENTENARIO DE 1808**

LA PLAZA DE LA LEALTAD COMO FORMA URBANA: EL PRADO, EL TRES DE MAYO, EL OBELISCO...

***THE «PLAZA DE LA LEALTAD» (LOYALTY SQUARE) AS AN URBAN
SIGN: THE PRADO, THE TRES DE MAYO, THE OBELISCO...***

POR JAVIER ORTEGA VIDAL

Escuela Técnica Superior de Arquitectura (UPM)

El argumento que se pretende desarrollar aquí es que, desde el punto de vista de la forma y en relación con el trazado del Salón del Prado, podría entenderse la plaza de la Lealtad de Madrid como una cierta anomalía urbana. Evidentemente, esta afirmación puede ser cuestionada desde un principio ante el hecho fehaciente de que la plaza actual forma parte de un conjunto monumental de primer rango, que se percibe y se integra en el continuo de la estructura urbana de la ciudad; de esta manera, la plaza es parte del núcleo central del denominado, con cierta imprecisión terminológica, Eje Prado-Recoletos; presidida por el Obelisco del Dos de Mayo y flanqueada por edificios como la Bolsa o el Ritz, puede resultar en principio extraño calificar a este fragmento de la ciudad como una anomalía urbana (Fig. 1).



FIGURA 1.—Foto aérea actual de la plaza de la Lealtad.

Para comenzar el desarrollo del argumento deberíamos de precisar entonces qué entendemos por forma urbana, y cuáles son los procesos relativos a su concreción y posibles análisis, a fin de lograr un mejor entendimiento de la ciudad. Ante todo habría que enunciar de inmediato que el hecho urbano es una realidad sumamente compleja, y que tan sólo podemos aproximarnos a su conocimiento a través de la suma de diversas visiones complementarias, integradas progresivamente en sucesivas síntesis de conocimiento¹. Desde esta reducción de ambiciones, partimos de entender una primera acepción de la forma urbana como un marco artificial que sirve de ámbito y escenario de una parte de las actividades humanas. Una segunda acepción sobre la forma nos permitiría reconocer en ella una posibilidad de acuerdo y resonancia entre la realidad y el dibujo de la misma; tanto para su conformación como para su conocimiento, el concepto de «orden» asociado a la forma nos permite un potencial de actuación de amplio espectro. En tercer lugar, este concepto de orden asociado a la forma urbana nos permitiría estructurar dos importantes gradaciones en relación con el espacio y el tiempo: el orden de las coexistencias y el orden de las sucesiones. La concreción espacial de cada ámbito urbano se podría entender así como la existencia común y momentánea de una serie de elementos, siempre cambiantes, ante el inexorable orden del discurrir temporal.

Desde esta aproximación metodológica se podría enunciar una pregunta: ¿es posible entender un fragmento de la ciudad sin atender a su proceso de conformación a lo largo de la historia? Como consecuencia de todo lo anterior es evidente que la respuesta sólo puede ser negativa. La incuestionable posibilidad de experimentar, percibir y analizar la ciudad existente en cada momento siempre resultará falta de una comprensión más profunda sin tener en cuenta las diversas razones o sinrazones que hicieron que esa realidad llegara a ser tal y como es. Aunque, en general, éste es un hecho comúnmente aceptado, la aplicación real y operativa de la consideración de la historia en el análisis y la apreciación de los ámbitos urbanos dista de resultar plenamente satisfactoria.

En términos generales podríamos afirmar que, pese a las apariencias, se produce una cierta escisión de fondo entre la gestión *de* y la intervención *en la ciudad*, por un lado, y la consideración y la integración del conocimiento histórico, por otro. Existen así toda una serie de figuras sobre el planeamiento y la catalogación del patrimonio urbano y existe también toda una acumulación de estudios sobre la historia urbana que parecen formar un conjunto aparentemente integrado. No obstante, convendría

¹ Las bases conceptuales y los métodos de investigación de este artículo forman parte de una estrategia colectiva más general. Véase JAVIER ORTEGA VIDAL y FRANCISCO JOSÉ MARÍN PERELLÓN (dirs.), *La Forma de la Villa de Madrid*, Madrid: Comunidad de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2005.

resaltar que esta relación sería en gran medida perfeccionable. Por tomar un caso a título de ejemplo y pese al riesgo de resultar una diagnosis un tanto esquemática, la memoria histórica asociada a las intervenciones patrimoniales suele ser un apartado administrativo de cumplimiento «obligado» con escasas y, a veces, equivocadas repercusiones en la actuación real, mientras que las aproximaciones desde la historia se enmarcan en ámbitos de actividad «cultural», en gran medida dispersos y desconectados de la gestión real de los acontecimientos. Entre ambos ámbitos, la política y la mediática con el predominio de la opinión —en gran medida improvisada y condicionada—, que no del conocimiento, presiden el debate y la actuación sobre la ciudad.

Centrándonos ya en el tema propuesto, trataremos de seguir a continuación un rápido esbozo sobre el proceso de conformación de la Plaza objeto de nuestra atención, pues, como pretenderemos demostrar, nos podría servir para una doble consideración sobre dos temas de actualidad en este año de 2008: por un lado, la conmemoración de los hechos ocurridos en el Madrid de hace doscientos años y, por otro lado, una aproximación parcial y tangencial a un tema de candente actualidad como es la reforma en ciernes sobre este importante eje urbano. Advirtamos enseguida que no se trata de opinar sobre ambos temas, sino de aportar una lectura parcial que pudiera contribuir al mejor conocimiento de los hechos que discurren entre ambos extremos o referencias temporales.

EL PRADO ILUSTRADO

En 1767, José de Hermosilla Sandoval, a las órdenes del conde de Aranda, ultimaba el trazado básico de la gran reforma urbanística que luego se conocería como Salón del Prado². Mediante este proyecto, los tres prados históricos ligados a los respectivos conventos de Recoletos, San Jerónimo y Atocha, se integrarían en una solución pretendidamente unitaria que resultaría de enorme importancia en el devenir urbano y monumental de Madrid.

Acudiendo a la ayuda del dibujo en la consideración de los hechos urbanos, atendamos al plano de Madrid de 1769, indistintamente cono-

² Sobre el Prado del finales del siglo XVIII sigue siendo fundamental la consulta de THOMAS F. REESE, «Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado», en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV jornadas de arte, Madrid: C.S.I.C., 1988, pp. 1-47. Una aportación más reciente e integral sobre el proceso del Prado en su conjunto hasta el siglo XIX, que incorpora además amplia bibliografía actualizada, en CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO, *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

cido como plano de Espinosa o del conde de Aranda, en referencia respectiva del grabador o del promotor de esta obra. Como ya hubo ocasión de argumentar³, es bastante probable que el inspirador y director de este plano fuera el propio Hermosilla; de cualquier modo, lo que aquí interesa es que éste incorpora la solución del proyecto como si ya estuviera realizado, brindando en cartela aparte el estado de la ordenación anterior del mismo ámbito (Figs. 2 y 3). El núcleo básico de la composición del proyecto de ordenación se establecía en el ámbito central, situado frente al conjunto del Buen Retiro; entre las calles de Alcalá y San Jerónimo, un rectángulo muy alargado a modo de circo romano se remataba en sus ábsides por dos semicírculos en los que se disponían sendas fuentes de carácter horizontal, situando en su centro, aunque ligeramente desplazada del eje principal, otra fuente o hito monumental con mayor énfasis vertical. Desde este punto de referencia central, sendas alineaciones de calles hacia el norte y el sur, hacia las puertas recientemente remozadas de Recoletos y Atocha, establecían el trazado básico de la composición comenzada a dirigir por el propio Hermosilla; en 1775 Ventura Rodrí-



FIGURA 2.—El proyecto del Prado en el plano de Madrid de 1769.

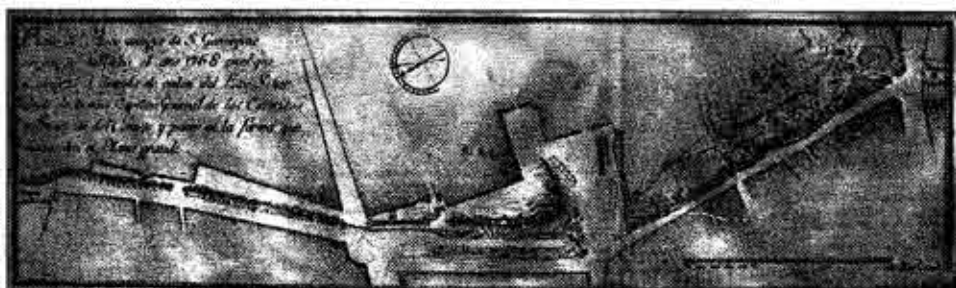


FIGURA 3.—Estado anterior del Prado en el plano de 1769.

³ JAVIER ORTEGA VIDAL, «Los planos de Madrid y su fiabilidad topográfica», *Revista Catastro*, n.º 39 (julio 2000), pp. 65-85.

guez se adueña de la dirección de la obra, formalizando la solución definitiva de las fuentes situadas en los semicírculos extremos, Cibeles-Tierra y Neptuno-Mar, así como la del escasamente realzado hito central, alusivo al fuego o al cielo mediante el conjunto del dios Apolo y las Cuatro Estaciones.

Como se puede deducir de la comparación entre el proyecto y el estado precedente de ese espacio, esta ordenación, materializada mediante fuentes y alineaciones de árboles, trataba de crear una nueva estructura que sirviera de pauta para la mejora y el desarrollo de este elemento urbano que, desde el punto de vista funcional, ya existía con anterioridad. De hecho, como resulta suficientemente conocido, este objetivo en gran medida se cumplió. No obstante y dejando para mejor ocasión una contemplación más integral de este gran conjunto, comencemos a atender con más detalle a los temas que afectan a nuestro argumento. Veamos ahora dos aspectos problemáticos del proyecto relativos al tramo central de la composición.

Lo que normalmente se conoce como Salón del Prado, esto es, el ámbito central en forma de circo entre Cibeles y Neptuno presidido en su centro —un tanto desplazado hacia el oeste— por Apolo es, sin duda, una forma neta como voluntad de proyecto. Sin embargo, esta forma se inserta en un ámbito urbano preexistente donde se producen unas tensiones previas que entran en conflicto con la forma insertada. De esta manera, el primer gran problema del Salón del Prado es que la forma cerrada y un tanto autónoma del circo es «atacada» y rota en sus extremos por dos grandes conexiones transversales como son los ejes de Alcalá y San Jerónimo. Resulta así que estas vías transversales rompen la unidad en los ábsides dejando un tanto sueltas y desvinculadas las fuentes de Cibeles y Apolo. Este hecho se puede observar crudamente evidenciado en un escasamente afortunado dibujo coetáneo que trata de transmitir la novedad urbana (Fig. 4)⁴.

El segundo problema o conflicto entre el proyecto del Salón y la realidad existente se produce en su costado o borde oriental. Allí se encontraba, en términos generales, el antiguo conjunto del Buen Retiro que, aunque en grandes líneas mantenía la estructura básica del siglo XVII, había experimentado importantes transformaciones desde el incendio del Alcázar en 1734, ya que sirvió desde entonces como sede de la Corte en Madrid durante cerca de treinta años. La característica más importante de este borde oriental era la de su problemática alineación y topografía. Mientras que el costado occidental del Salón se apoyaba en una línea de

⁴ *Nueva Vista, del Real Paseo del Prado, de la Corte de Madrid*. Se vendía en la librería de Escribano, en la calle de Carretas, de Madrid.

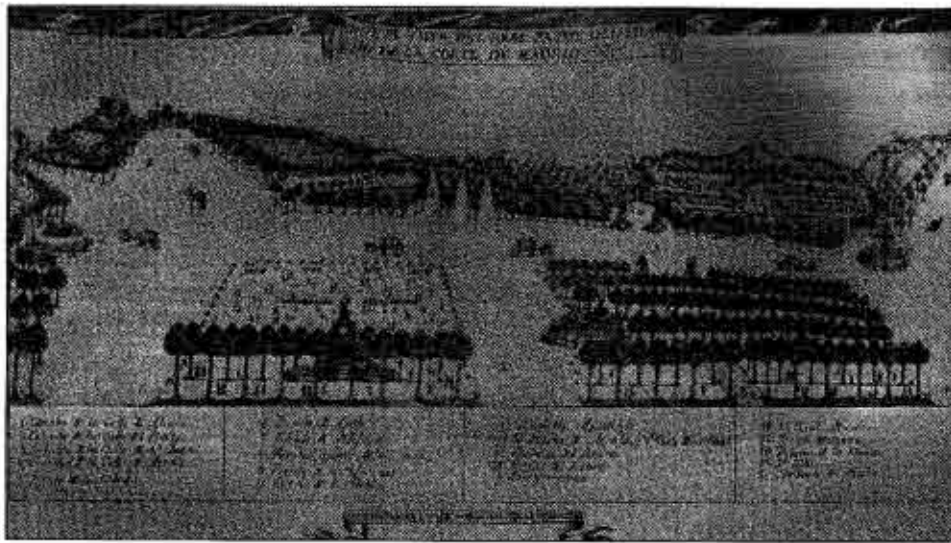


FIGURA 4.—Vista anónima del Prado de finales del siglo XVIII.

tapias y edificaciones más o menos estable, este borde era muy irregular y se estrellaba además en el tramo central contra la abrupta ladera del Prado Alto de San Jerónimo. Tratando tal vez de establecer un límite más neto y de solucionar el problema del arroyo de la Fuente Castellana, Hermosilla dispuso allí un canal abierto con un canapé o banco corrido. En los extremos correspondientes a los cruces de Alcalá y San Jerónimo las pendientes se dulcificaban, permitiendo así el cruce de la importante vía en el primer caso y el doble acceso en pendiente al palacio del Buen Retiro en el segundo. En la zona central, de accidentada topografía y en relación con las transformaciones del Palacio antes aludidas, se habían construido recientemente las nuevas caballerizas ocupando gran parte de la plataforma elevada del Prado Alto, tras derribar el antiguo juego de pelota.

Es en este contexto donde se podría entender la ambigua presencia de la construcción definida en el plano de 1769, que probablemente fuera desarrollada o modificada por el «pensamiento» de Ventura Rodríguez para construir un nuevo ábside monumental (Fig. 5). Tratando de reforzar este borde, disponía en el centro de este costado oriental una columnata que respondía y potenciaba la débil presencia de Apolo, comportándose a su vez como un muro de contención y un sistema de acceso al Prado Alto. Como valores añadidos se incorporaban además un servicio de botillería, una protección ante las lluvias y la posibilidad del disfrute visual del nuevo conjunto desde una privilegiada cota elevada.

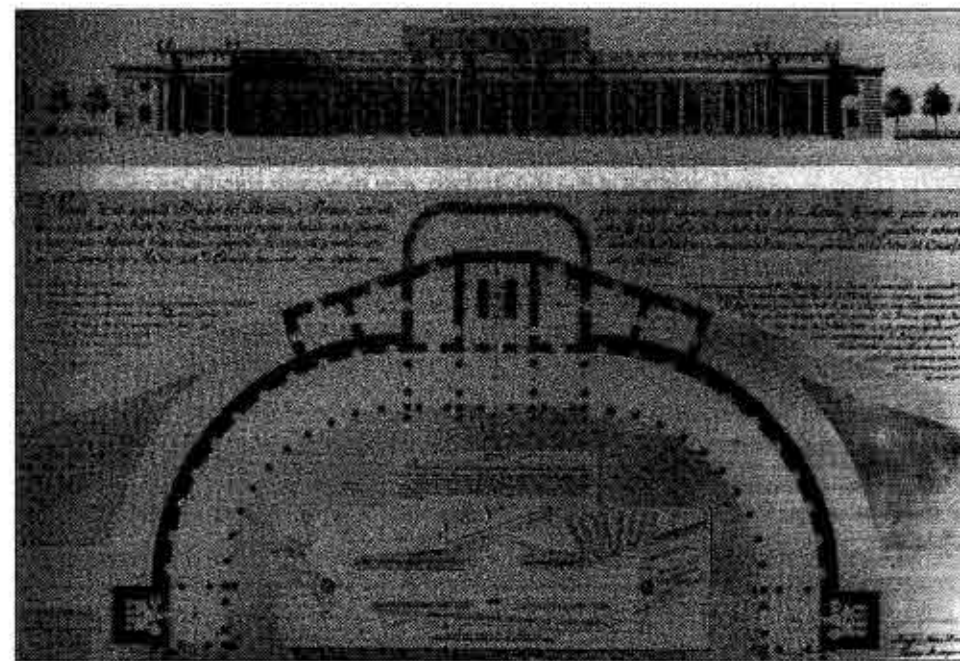


FIGURA 5.—Proyecto no realizado de Ventura Rodríguez para un pórtico en el Salón del Prado.

EL TRES DE MAYO DE 1808

La, al parecer, inevitable ley de los centenarios se ha concretado este año de 2008 en una serie de exposiciones, libros y conmemoraciones diversas sobre los acontecimientos ocurridos en toda España a partir de la primavera de 1808. Especial énfasis ha experimentado la ciudad de Madrid, trágico escenario de los primeros días de mayo de ese año; aunque la amplitud de los sucesos se extendió por toda la ciudad, cuatro fueron los lugares o espacios urbanos en los que estos hechos adquirieron mayor relieve, dramatismo y consecuente memoria: el entorno del Palacio Real Nuevo, la Puerta del Sol, el Cuartel de Monteleón y el Prado. Mientras que en los tres primeros ámbitos los hechos se desarrollaron esencialmente el día 2, la característica singular del Prado es que además de este día, los dramáticos acontecimientos continuaron en la madrugada del día siguiente. Unida a otras⁵, esta es la razón del epígrafe que encabeza esta parte de nuestro argu-

⁵ Dejando para una futura asimilación el aluvión de aportaciones de muy diversa condición y solvencia de este año, conviene recordar aquí para todo lo que sigue la singular aportación del primer centenario realizada por Juan Pérez de Guzmán y Gallo (*El Dos de Mayo*

mento pues, como trataremos de evidenciar, este día resultó fundamental para nuestra pequeña historia urbana.

Atendiendo a nuestras premisas metodológicas, utilicemos el dibujo como el principal sustento de nuestro argumento, pues gracias a su magia podemos sintetizar esa interactiva ecuación entre el espacio y el tiempo. Dicho de manera más sencilla, es a través del dibujo como podemos conocer por fuentes más o menos directas algo de lo que allí ocurrió, de la misma manera que mediante el dibujo podemos retroceder en el tiempo para visitar el escenario de los acontecimientos que ocupan nuestra atención. Situémonos así ante el sorprendente momento del Prado en el que por esas fechas «coexisten» el recién conformado paseo con el conjunto aún íntegro del Buen Retiro (Fig. 6)⁶.

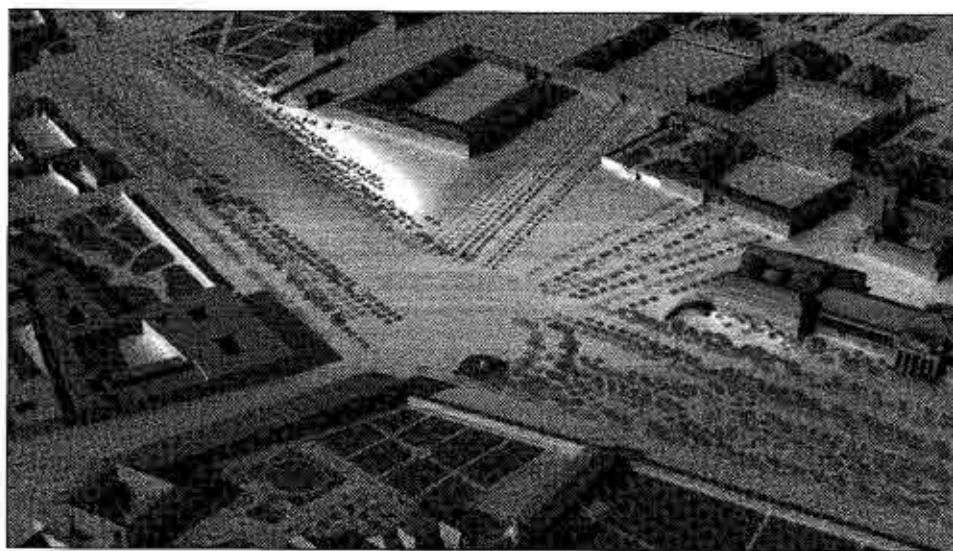


FIGURA 6.—Reconstitución gráfica del ámbito central del Prado hacia 1808.

Teniendo esta imagen como referencia general del ámbito, contemplemos ahora algunos de los testimonios gráficos de los acontecimientos

en Madrid, Madrid: establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908) y la pequeña y atractiva obra de Hugh Thomas escrita inicialmente en 1972 (*Goya. El Tres de Mayo 1808*, Madrid: Grijalbo, 1979).

⁶ La reconstitución del ámbito urbano que aquí se ofrece fue realizada para la exposición *Madrid, Ciudad y Territorio*, que tuvo lugar en el Museo de Historia de Madrid entre el 25 de abril y 15 de septiembre de este año. Este trabajo fue dirigido por yo mismo y Francisco José Marín Perellón, con la colaboración de Ángel Martínez, María José Muñoz, Víctor Amezcua, José Manuel Hernando y Daniel Aragonese.

tos en él ocurridos, sin perder de vista que en general estas imágenes fueron dibujadas, grabadas y editadas años después de los mismos⁷. La primera imagen (Fig. 7)⁸ transmite las luchas y muertes en el ámbito del Salón del Prado, apareciendo enmarcadas por el conjunto de las tres fuentes: la de Neptuno en el primer plano, la de Apolo en el segundo y la de Cibeles al fondo. Los dioses se contemplan entre sí impávidos, mientras los seres humanos se enzarzan en enconada lucha, dejando por todo el ámbito su dramático rastro de sangre y muerte. Aunque la escena principal se enmarca en el Salón, a la derecha del grabado, tras del canal y canapé antes aludido se observan igualmente algunas escenas de violencia. Como si de una narración gráfica secuencial se tratara, contemple-



FIGURA 7.—Grabado de los acontecimientos del Dos de Mayo en el Prado (1814).

⁷ En su mayoría son grabados calcográficos que se encuentran igualmente en las colecciones de la Biblioteca Nacional, Museo de Historia de Madrid, Reales academias de la Lengua, de la Historia o de San Fernando y muchos otros centros. Eso, unido al hecho de ser bastante conocidas, nos exime de ofrecer sus signaturas.

⁸ «DIA DOS DE MAYO DE 1808. EN MADRID. Asesinan los franceses a los Patriotas en el Prado [...]».

mos ahora la segunda imagen seleccionada (Fig. 8)⁹, en la que el encuadre registra el ámbito que observábamos a la derecha de la imagen anterior; desde el aspecto topográfico vemos ahora el canapé en el primer plano, el talud de tierras tras él, y como telón de fondo las caballerizas y parte del conjunto del Buen Retiro, ocupado desde el mes de abril por tropas francesas. Si bien en los rótulos de ambos grabados se alude inequívocamente al día Dos de Mayo, conviene recordar aquí que el conjunto general de casi todos estos grabados fueron realizados a partir de 1814, con las tropas francesas ya lejos de nuestro suelo. Es en este mismo año cuando Francisco de Goya realiza los dos grandes cuadros de encargo relativos a estos acontecimientos; es comúnmente aceptado que uno de ellos ilustra los acontecimientos desarrollados en la Puerta del Sol,

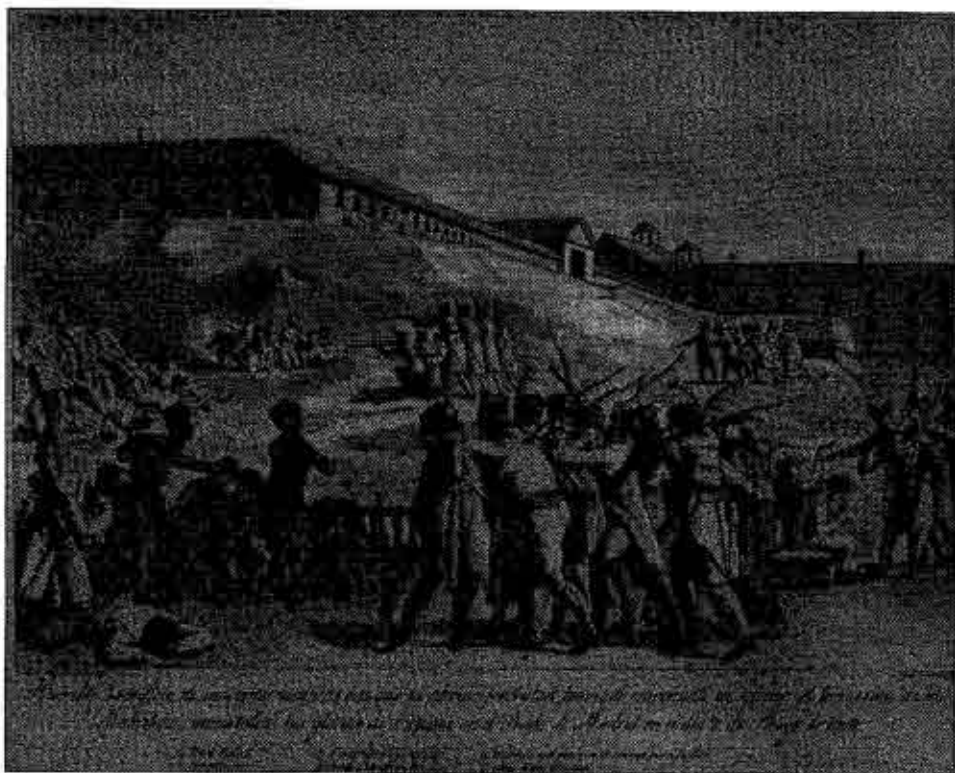


FIGURA 8.—Grabado de los fusilamientos del Dos de Mayo en el Prado (1814).

⁹ «Horrible sacrificio de inocentes víctimas con que la alevosa ferocidad francesa, empeñada en sofocar el heroísmo de los Madrileños, inmortalizó las glorias de España en el Prado de Madrid en el día 2 de Mayo de 1808 [...]. Zacarías [González] Velázquez lo inventó, Juan Carrafa lo grabó».

mientras que siempre ha sido debatido, aún hoy, el posible lugar de los Fusilamientos del Tres de Mayo en Madrid (Fig. 9), siendo habitual añadir como tópico manido que nos encontramos ante las «montañas del Príncipe Pío». Ante este estado de cosas, aunque un tanto tangencial a nuestro principal argumento, se podrían observar tres cuestiones. La primera, que indudablemente el valor pictórico de estas obras es indiferente a la topografía identificativa del lugar de la escena. La segunda, en relación parcial con la anterior, es que a salvo de algunas obras escasas, la precisión topográfica no parece ser una de las principales preocupaciones del artista. La tercera, que si Goya aludiera a algún lugar concreto en el cuadro de los fusilamientos, éste no sería otro que las laderas del terraplén del Prado.



FIGURA 9.—Francisco de Goya, «Los fusilamientos del Tres de Mayo» (1814).

Para argumentar lo dicho en tercer lugar consideremos el segundo grabado en relación con el cuadro. El dibujo de Zacarías González, apoyado por su rotulación, establece una secuencia numérica mediante la cual se narran los hechos, precisando a su vez e inequívocamente las referencias

topográficas, de la siguiente manera: «1-Real Retiro, 2- Caballerizas, 3-Fusilando a los inocentes, 4-Amontonando cadáveres, 5-Víctimas que ponen en el canapé para fusilar, 6-Otras traen a fusilar». Es comúnmente aceptado que una de las características fundamentales del cuadro de Goya es la manera de sintetizar en una escena los tres momentos de la ejecución: los muertos del primer plano, los que están siendo fusilados en el centro de la escena y, al fondo, los que esperan ser ejecutados. ¿Quiere esto decir que Goya se inspiró en la composición del grabado? A mi modo de ver, esta posibilidad importa relativamente, aunque creo evidentes los puntos de contacto.

Para reforzar esta lectura contemplemos por un momento y de manera paralela el grabado y el cuadro alusivo a los eventos de la Puerta del Sol (Figs. 10 y 11). Dejando para mejor ocasión las precisiones sobre la escena, fijémonos tan sólo en el escenario urbano; la referencia al lugar concreto en el grabado se difumina o diluye en el cuadro hasta el punto de que sería difícil reconocer en éste la plaza madrileña si no tuviésemos al



FIGURA 10.—Grabado de los acontecimientos del Dos de Mayo en la Puerta del Sol (1814).



FIGURA 11.—Francisco de Goya, «El Dos de Mayo en la Puerta del Sol» (1814).

lado la imagen del grabado. Algo parecido se podría establecer en lo relativo a la escena de los fusilamientos; para establecer un paralelo topográfico similar a lo observado en la Puerta del Sol aportemos finalmente una reconstitución del ámbito del Prado, con el Palacio del Buen Retiro al fondo desde una posición parecida a la escena del cuadro (Fig. 12). No sería así descartable que el vaporoso y desdibujado fondo situado tras del terraplén de las ejecuciones estuviera aludiendo vagamente al fantasmagórico Palacio.

De cualquier modo, y volviendo al grabado de los fusilamientos, nos interesa resaltar ahora un pequeño detalle que aparece en este dibujo y que tal vez no ha merecido hasta el momento la atención que merece. Justo detrás de los que están siendo fusilados en el momento de la escena, a media ladera del terraplén, aparece en el dibujo un extraño brote: se trata de una pequeña pirámide que parece señalar un punto conmemorativo sin duda alusivo a la muerte. ¿Podría ser que ya en el propio grabado, seis años mas tarde, se hubiera «construido» una primera versión del monumento conmemorativo?

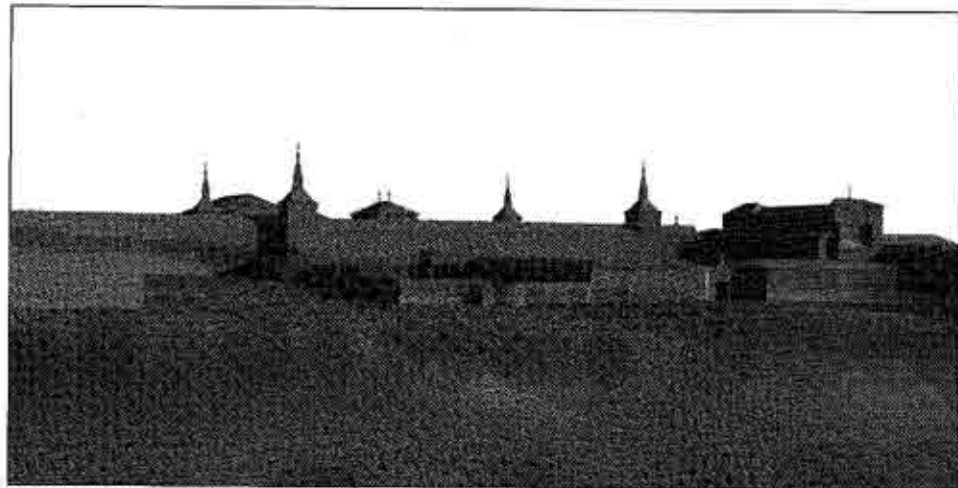


FIGURA 12.—Reconstitución gráfica del ámbito central del Prado hacia 1808.

EL OBELISCO DEL DOS DE MAYO¹⁰

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre el asunto, parece necesario insistir una vez más en el lugar en el que se implanta el obelisco es, fundamentalmente, el sitio en el que más fusilamientos se producen en Madrid entre la tarde-noche del Dos y la madrugada del Tres de Mayo de 1808; parece además que parte de las víctimas fueron enterradas allí directamente. Como ya relataba hace un siglo Juan Pérez de Guzmán, la primera iniciativa para recordar estos hechos es del escultor Ángel de Monasterio, quien a finales de septiembre de 1808 propone y consigue de Madrid un efímero acuerdo de su Ayuntamiento. Entre otros aspectos de la memoria escrita que presenta, interesa resaltar la condición premonitoria de su propuesta, pues dice que el monumento junto al paseo del Prado «formará un nuevo adorno para éste»; como veremos, el monumento propiciará finalmente en la estructura urbana del Prado algo más que un mero adorno.

Acudiendo directamente a los datos concretos en relación con el monumento y el lugar, el 2 de mayo de 1814 se celebra en solemne acontecimiento el traslado de los restos de Daoiz y Velarde. Para ello y previamente se había erigido un templete dórico dístico *in antis* (Fig. 13) —todo hace suponer que en arquitectura efímera— por traza del arquitecto de la Villa Antonio López

¹⁰ Parte de los datos de este epígrafe procede de JAVIER ORTEGA VIDAL y FRANCISCO JOSÉ MARÍN PERELLÓN, «Al Este del Prado», en PEDRO MOLEÓN (COORD.), *Isidro Velázquez, arquitecto del Madrid fernandino* (en prensa).



FIGURA 13.—Antonio López Aguado. Templete conmemorativo erigido el 2 de mayo de 1814.

Aguado¹¹. Durante los seis años posteriores nada se hace, hasta que en mayo de 1820 parece que se erigió, también en arquitectura efímera, una no sencilla pirámide de cuyo aspecto nos ilustra la estampa que conmemora tales hechos (Fig. 14)¹². La fecha citada en el dibujo introduce una cierta confusión con las noticias relativas a los acontecimientos de mayo de 1821; el 14 de abril de este año se insta a López Aguado para que forme diseños de la pirámide u obelisco a realizar para la celebración del Dos de Mayo, fecha en que debía estar preparada en el Prado «la pirámide provisional figurada que sirva como modelo y recuerdo de la misma»¹³.

¹¹ Archivo de Villa de Madrid (en adelante A.V.M.), Secretaría, 0'39-2-3, citado por PEDRO NAVASCÚES PALACIO, *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 51.

¹² «Estampa del Cenotafio que en memoria de las Víctimas del 2 de Mayo de 1808 erigió el Ayuntamiento de la M. H. Villa de Madrid para la celebración de su aniversario en 1820 en el sitio del Prado donde se hallaron las reliquias de tan caras víctimas».

¹³ PILAR SILVA MAROTO, «Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: ideas, formas e imáge-

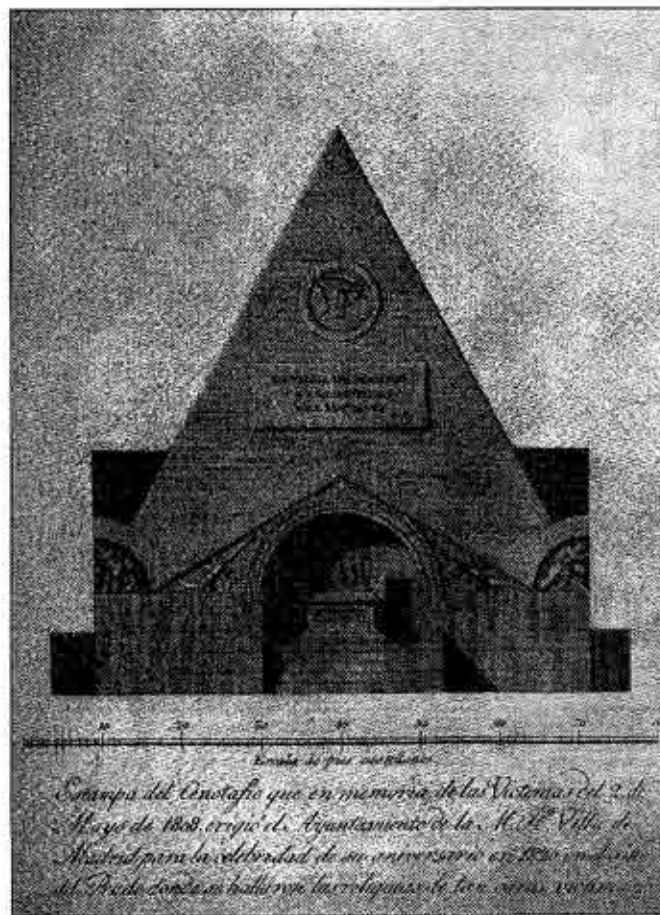


FIGURA 14.—Pirámide conmemorativa erigida el 2 de mayo de 1820.

Según parece, casi al mismo tiempo se concreta la idea del concurso para el monumento perenne y definitivo, cuyo anuncio se publica en la *Gaceta de Madrid* el 31 de mayo de 1821. Finalizado el plazo de presentación de los proyectos el 9 de julio de 1821, es conocida y muy comentada la irregularidad administrativa de Isidro Velázquez, quien el 29 de octubre del mismo año envía una carta al Ayuntamiento¹⁴ solicitando la admisión de dos propuestas, lo que se aprueba el 31 del mismo mes. Expuestos en la Academia los proyectos entre el 5 y el 12 de noviembre, se falla el concurso en la sesión del 18, comunicándose el resultado al Ayuntamiento el 24

nes en la arquitectura de ornato público», en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid: Consorcio Madrid capital europea de la cultura, 1992, pp. 87-106. La cita, en p. 97.

¹⁴ A.V., Secretaría, 2-326-1.

de noviembre: el ganador era Isidro Velázquez, quedando segundo el proyecto de Antonio de Goicoechea.

Sin enredarnos en los detalles del concurso, los arquitectos presentados y las diversas «filosofías» enunciadas en las memorias, aspectos ya comentados en los estudios publicados, sigamos atentos a nuestra particular perspectiva centrada en el lugar y en la solución concreta del ganador del concurso. Parece así que al igual que otros arquitectos y artistas, las expectativas despertadas en 1814 habían propiciado el inicio de proyectos sobre el tema; el caso es que entre los precedentes y el proceso final iniciado en 1821, Isidro Velázquez realizó al menos tres variantes sobre el asunto¹⁵.

Acudiendo a las virtudes del paralelo gráfico o método comparativo, que consiste en someter a una escala común distintos dibujos, se ofrece la siguiente composición (Fig.15) en la que se unifican cinco soluciones para

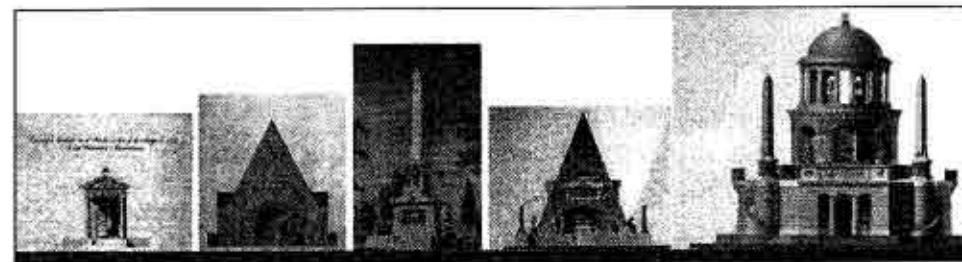


FIGURA 15.—Comparación a la misma escala de cinco monumentos al Dos de Mayo en el Prado.

el mismo tema: el monumento conmemorativo del Dos de Mayo en el Prado. Las dos primeras, a la izquierda, son las construcciones efímeras de 1814 y 1820, que habría que suponer de Antonio López Aguado; en el centro, el dibujo que ilustra la solución realizada, apareciendo a su lado la segunda alternativa presentada al concurso; en el extremo derecho, la solución ideal del propio don Isidro. Aunque se trate de una gama restringida de las soluciones que se plantearon, este conjunto sirve para encuadrar la solución realizada en el contexto afinado de lo realizado en el lugar y de las alternativas de proyecto del autor material del mismo.

Atendiendo ya a lo realizado, comparemos ahora a la misma escala el Obelisco con dos precedentes próximos (Fig.16), de indudable parecido

¹⁵ CARLOS SAGUAR QUER, «La egiptomanía en la España de Goya», en *Revista Goya*, n.º 252 (1996), pp. 367-381. Aparte del obelisco realizado, los otros dos proyectos, conservados en el Museo Lázaro Galdiano, son de mayor enjundia arquitectónica desarrollando el tema de una gran pirámide con espacio interior, maclada en sus caras externas con fragmentos o frontis de templo.

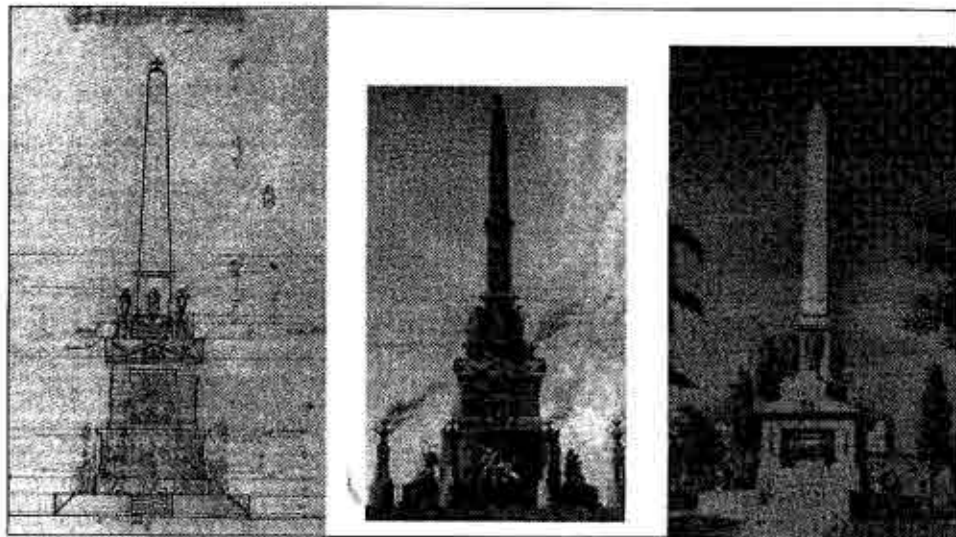


FIGURA 16.—Comparación a la misma escala de los tres obeliscos, croquis de la Biblioteca Nacional, exequias de Maria Isabel de Braganza y el monumento del Prado.

con el tema ganador del concurso: el primero es el croquis conservado en la Biblioteca Nacional y el segundo el monumento funerario erigido para la reina María Isabel de Braganza en la iglesia de San Francisco el Grande en marzo de 1819; mientras que el segundo es de Isidro Velázquez, el primero aparece catalogado por Barcia como obra de Silvestre Pérez. Independientemente del difícil tema de las atribuciones personales, resulta evidente la proximidad y semejanza compositiva de los mismos. Como se puede observar, la diferencia más importante entre ellos estriba en que mientras que las dos composiciones previas manejan una solución de cuatro cuerpos o niveles, el obelisco realizado consta básicamente de tres cuerpos. En relación a su tamaño, resulta curioso observar que los dos primeros alcanzan los ciento diez pies de altura total, mientras que el monumento realizado es algo menor, muy próximo a los cien pies, esto es, unos veintiocho metros de altura. El Obelisco construido parece así fundir en un sólo cuerpo el gran tema alusivo a los hechos (Figs. 17 a y b).

El Obelisco del Prado es así un fruto claro de su época en la que se entremezclan unas ciertas referencias europeas con las limitaciones propias del contexto local. Nos encontramos ante una obra de cierta calidad, pero que dista de resultar plenamente satisfactoria. El cuerpo básico del monumento presenta en su conformación un aire un tanto híbrido y esquemático para

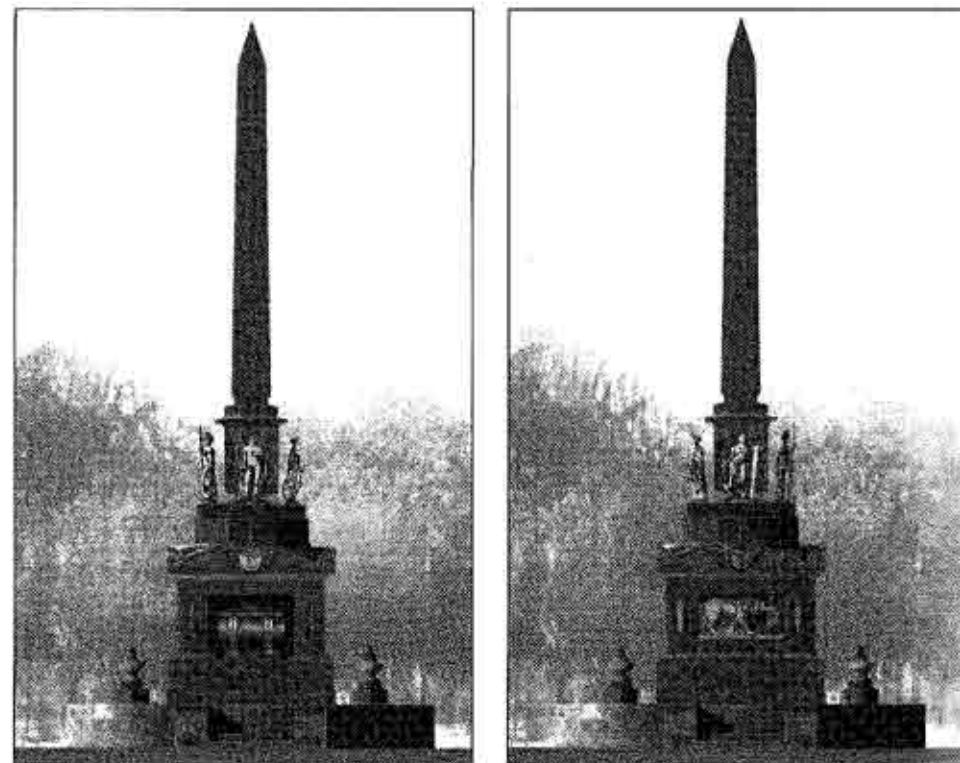


FIGURA 17.—Javier Ortega y Andrea Carreto. Alzados principal y posterior del Obelisco del Prado.

su tamaño; por el contrario, el segundo —dejando a un lado la retórica condición de su programa iconológico y la diversa realización de las esculturas modeladas inicialmente por Esteban de Ágreda—, tal vez hubiera merecido algo más de envergadura; algo parecido le ocurre a la aguja de piedra, realizada además mediante una estereotomía un tanto episódica de once fragmentos bastante dispares.

Mientras que algunas de estas objeciones o matices sobre la obra final estarían implícitas en el proyecto inicial, otras serían achacables al lento proceso de realización y a la penuria de los medios y recursos del momento. Para seguir su evolución constructiva, además de las amplias noticias documentales, gozamos del privilegio de disponer de un dibujo del propio Isidro en el que nos describe el monumento en su agreste y frondoso lugar (Fig. 18), poco antes de ser acotado a modo de terrenos o recinto sagrado por la rotonda de granito y la verja de fundición alusiva al cuerpo de artillería, llevada a cabo poco antes de su inauguración en mayo de 1840 y que aún perdura (Fig. 19).

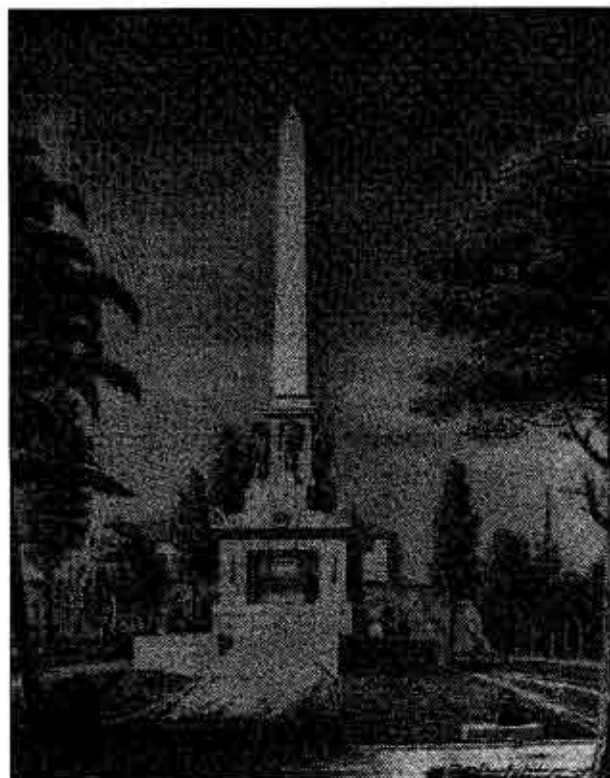


FIGURA 18.—Isidro Velázquez.
Litografía del Obelisco
en el Prado.

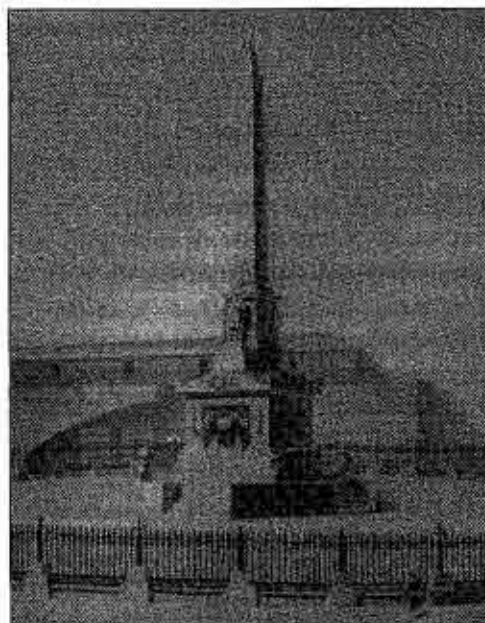


FIGURA 19.—Dibujo del Obelisco
en el Prado hacia 1840.

EL LUGAR DEL OBELISCO

Dejando ahora de lado el propio monumento, atendamos a su contexto urbano. En las vistas recién mencionadas podemos empezar a atisbar que, mientras el frente principal del monumento con la urna funeraria se orientaba decididamente hacia el Salón del Prado, apareciendo como un objeto exento y despejado, su parte trasera —«dilatada» además por el nuevo recinto circular—, se estrellaba contra la accidentada topografía existente. De hecho, la creación del nuevo recinto estuvo acompañada de una necesaria operación de desmonte de tierras y construcción de un muro de contención, con el propósito de no descalzar el edificio de las antiguas Caballerizas, ocupado en los años centrales del siglo XIX por un Cuartel de Artillería. Éste es el estado de cosas que podemos observar hacia 1850 en el Plano de Coello (Fig. 20).

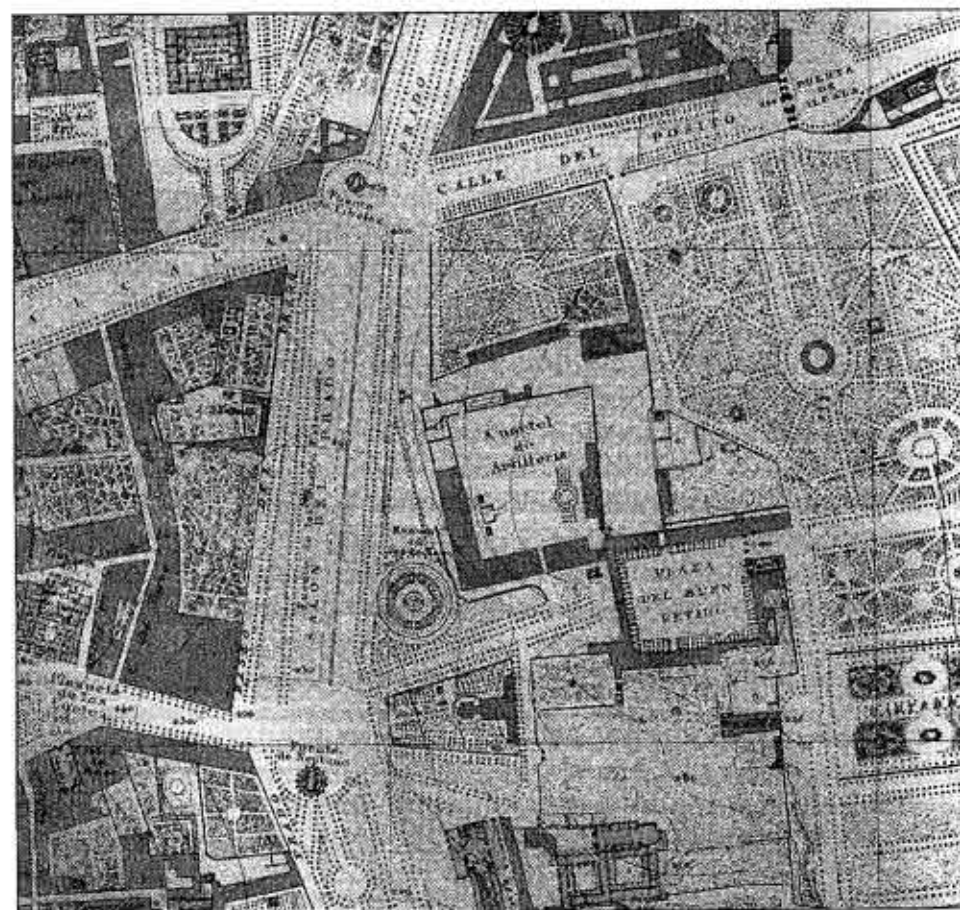


FIGURA 20.—Francisco Coello. Fragmento del Plano de Madrid de 1848.

Sintetizando los hechos urbanos esenciales, en él se puede observar que la estructura básica del Salón del Prado se conservaba casi íntegra, apareciendo hacia el oriente los restos del antiguo conjunto palaciego como una serie de fragmentos desestructurados. En una situación un tanto indeterminada, y en clara tensión de proximidad con el edificio militar, observamos la traza circular del conjunto monumental, flanqueado hacia el sur por la vía de acceso en pendiente a la plaza Grande del Retiro. Entre ésta y la otra vía antigua de acceso al palacio y al convento jerónimo, un recinto trapezoidal señala la presencia del edificio del Tívoli, luego Real Establecimiento Litográfico, allí presente desde 1820¹⁶.

Ante esta «coexistencia» de elementos que, como veremos acto seguido, habría sentado en gran medida el futuro desarrollo urbano, cabría hacerse una pregunta: ¿cuál fue la decisión concreta de la implantación del monumento? En otras palabras, ¿en función de qué razón se determinó la posición del punto de la ladera del que nacería el eje central vertical de la composición del monumento? Aunque lo pudiera parecer, la interrogante no es baladí, y habría que reconocer que no conocemos la respuesta.

En principio, y a falta de más datos, tan sólo cabría suponer que este punto fuera una especie de baricentro o punto de concentración de los recuerdos de las ejecuciones o del lugar de enterramiento de los cadáveres. Algo así parecía sugerir la ilustración de Zacarías González Velázquez, con su pequeña pirámide premonitoria a la que aludíamos con anterioridad. Tal vez ese punto se fue estableciendo o estabilizando progresivamente en las diversas construcciones efímeras previas al Obelisco, de tal manera que cuando éste se inició a partir de 1821 no hubiera grandes dudas en lo relativo a su posición. Ante la falta de cualquier otra indicación compositiva arquitectónica o urbana que se desprende de la observación del plano de 1848, parece sensato pensar en que la principal razón de la implantación del monumento estribara en una razón simbólica de sacralización del lugar.

Es muy probable entonces que lo que vamos a observar a continuación se trate de una «casualidad urbana» que va a condicionar en gran medida el desarrollo urbanístico del conjunto. Hacia 1820, un año antes del concurso del Obelisco, Isidro Velázquez había finalizado el trazado de un nuevo paseo que unía la plaza Grande o de la Pelota con el Estanque Grande del Retiro. Tras haber transformado antes el antiguo juego de la pelota en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias, construyó adosada a ella una nueva puerta de acceso público a los jardines cuyo eje generaba el paseo aludido; éste coincide esencialmente con el que hoy se

¹⁶ CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO, «Ocio y negocio: el jardín del Tívoli en el paseo del Prado de Madrid», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (2005), pp. 269-279.

conoce y disfruta como paseo de las Estatuas del Retiro. Pues bien, el hecho casual al que aludíamos es que el eje de este paseo se alinea con bastante aproximación hacia el punto central de implantación del Obelisco. ¿Fue Isidro Velázquez consciente de este hecho? Aunque lo más sensato consista en pensar que no, ya que ambos elementos se encontraban distantes, no se visualizaban entre sí —no existiendo además ninguna planimetría precisa en donde tal relación pudiera atisbarse—, y además pertenecían a ámbitos distintos de uso y propiedad, no deja de resultar sorprendente la condición afinada de la alineación de ambos elementos: eje viario y monumento.

No obstante, el potencial compositivo de esta coincidencia desde el punto de vista urbano tardaría unos años en manifestarse. Mientras tanto, desde 1848 a 1855 se van a iniciar las intervenciones tangenciales en el ámbito sur del Obelisco, afectando fundamentalmente a la restauración de la iglesia de los Jerónimos y modificando colateralmente la relación con la fachada norte del Museo del Prado, hoy puerta de Goya, al reestructurar el antiguo acceso al conjunto¹⁷. De esta manera, y a modo de eco de lo que ocurría en la fachada sur, hoy de Murillo, se formalizó en este acceso norte del Museo una exedra rematada por la Puerta del Ángel, hoy situada frente al Casón¹⁸, afectando al recinto del Tívoli en su linde meridional con una nueva alineación. Aunque todos estos cambios no afectan directamente a nuestra historia, es de resaltar que en los distintos proyectos de ordenación sobre la nueva condición exenta de la iglesia de San Jerónimo, y el ya desde hacía tiempo exento edificio del Casón, estas intervenciones no afectaron al ámbito del Obelisco, quedando en el papel una serie de propuestas menores de ajardinamientos más o menos pintorescos que intentaban arropar a los monumentos citados.

UNA NUEVA DINÁMICA URBANA

Habría que llegar al año de 1865 para asistir a los primeros esbozos de la que hoy conocemos como Plaza de la Lealtad. Frente a los tanteos de ordenación urbana un tanto dispersos vistos hasta el momento, en febrero de este año se decide la drástica segregación y venta de los terrenos de la corona de todos conocida, aunque muy necesitada de estudios específi-

¹⁷ JAVIER GARCÍA-GUTIERREZ MOSTEIRO, «Pascual y Colomer y la transformación del Madrid de la Burguesía», y PEDRO NAVASCÚES PALACIOS, «Colomer y la restauración de edificios», ambos en *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), arquitecto del Madrid isabelino*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, respectivamente pp. 34-59 y 172-185.

¹⁸ Sobre esta puerta, véase TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, «Nuevos datos sobre la antigua puerta del Real Sitio del Buen Retiro», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (en adelante *A.I.E.M.*), t. XXIII (1986), pp. 45-50.

cos¹⁹. En esencia, y con la finalidad principal de generar recursos económicos, se decide enajenar la franja occidental de la posesión del Buen Retiro produciendo suelo en venta para edificar sobre él. Esta finalidad implicaba un ejercicio de trazado de calles y solares, cuya primera concreción conocida (Fig. 21), aunque existen diversas versiones gráficas, se rotula como *Ante-proyecto de distribución de manzanas destinadas a la edificación en el Real Sitio del Buen Retiro, aprobado por el Ayuntamiento de Madrid y por la Administración General de la Real Casa y Patrimonio en febrero de 1865*.

En lo que a nuestra historia concierne, el hecho esencial implícito en este documento es que aparece dibujado por primera vez el eje virtual antes aludido que, desde el centro del Obelisco, busca la correspondencia con el paseo de las Estatuas del parque del Retiro. En un cierto paralelismo, más hacia el sur, la referencia urbana complementaria se esta-

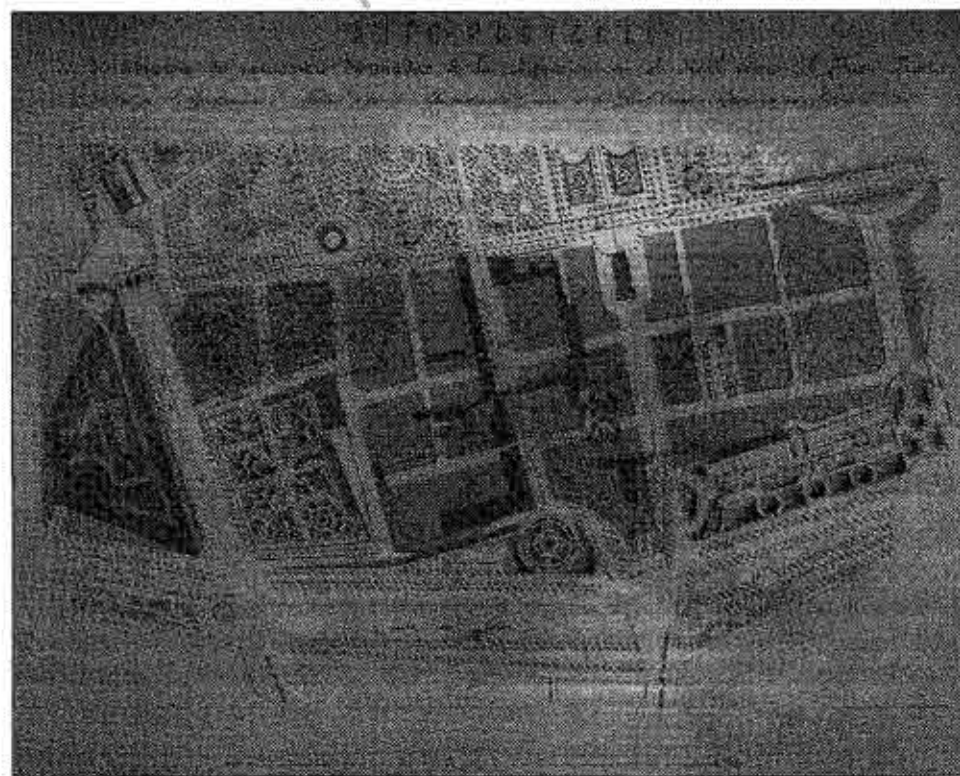


FIGURA 21.—Anteproyecto de segregación del borde occidental del Retiro (1865).

¹⁹ EULALIA RUIZ PALOMEQUE, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1976, p. 411.

blece en el eje del Casón que, en correspondencia aproximada, aunque no explícita, parece apuntar hacia la fuente de Neptuno; como resultado secundario de esta solución, el edificio del Tívoli quedaba sentenciado. En la dirección paralela al eje del Salón del Prado hay que resaltar que es el propio Obelisco el que se utiliza a modo de hito y referencia de alineaciones; de esta manera, su eje norte sur se toma como base de alineación de los frentes de los solares hacia el Salón, completándose la alineación hacia el sur con la intersección de este eje y la fachada del Museo del Prado. Este punto y su simétrico con respecto al Obelisco se toman como referencia del ancho de las alineaciones que, en forma de exedra, establecen el nuevo fondo edificado del monumento. Habría que hacer notar que, en este momento, la curva del trazado de esta exedra es un tanto indecisa, ya que el centro de la misma no coincide con el centro del monumento; ocurre además que el desarrollo en longitud de ambos fragmentos de curva no es de la misma dimensión, debido a la oblicuidad del nuevo eje transversal a la dirección principal del Salón del Prado.

A salvo de observaciones de matiz, a las que luego atenderemos, podríamos decir que las decisiones básicas de la ordenación urbana del conjunto objeto de nuestro argumento ya aparecían definidas en lo esencial en este año de 1865. No obstante, las cosas pudieron haber ocurrido de muy distinta manera si los planteamientos urbanos derivados de la Revolución de 1868, cuyo principal ideólogo era Ángel Fernández de los Ríos, hubieran sido realizados²⁰. Enconado opositor de la estrategia urbanizadora sobre el Buen Retiro, consigue en febrero de 1869 que el Ayuntamiento derogue el plan anterior, acompañando una propuesta urbana muy distinta en lo que a nuestro ámbito se refiere. Aprovechando la imagen por él brindada posteriormente en la *Guía de Madrid* de 1876 (Fig. 22)²¹, hagamos unos breves comentarios sobre el avance del proyecto.

Constituye un cierto tópico lamentar, en general, que estas propuestas revolucionarias sobre la ciudad no se llevaran a cabo. Aunque lo más probable es que a estos lamentos no les falte razón, nótese que lo sería en el fondo de las intenciones y no tanto en algunas de las soluciones concretas, probablemente apresuradas por la efervescencia de los aconteci-

²⁰ ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *El Futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la Revolución*, Madrid: Imp. de la Biblioteca Universal Económica, 1868.

²¹ ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876 (ed. facs., Madrid: Ábaco ediciones, 1976). El plano se inserta en la página 376 con el título *Plano del Prado y Parque de Madrid y ante-proyecto de ensanche y reforma de ambos*.

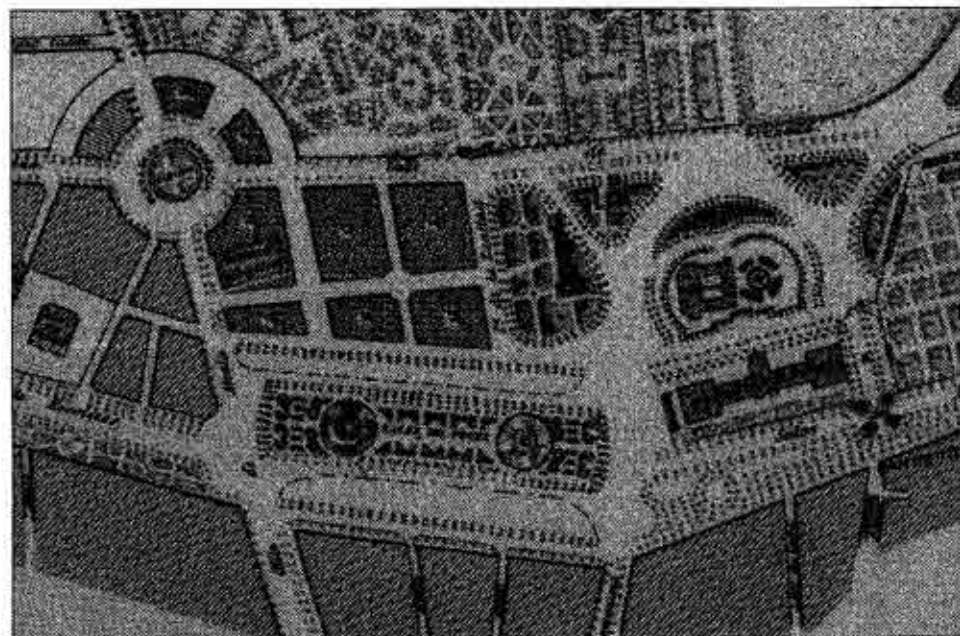


FIGURA 22.—Ángel Fernández de los Ríos. Propuesta sobre el Prado y el Retiro (1869-1876).

mientos. Esto ocurre en nuestro ámbito, en el que la intención prioritaria de bloquear la segregación del Parque, proponiendo a su vez su ensanche, se formaliza mediante una ordenación no excesivamente seductora. De hecho, si atendemos a lo que el dibujo nos transmite, la propuesta es decididamente mala; dejando a un lado los desestructurados y episódicos conjuntos de edificaciones y jardinería sembrados por doquier, centrémonos en lo que se rotula como Salón del Prado. Frente a lo que hemos conocido hasta el momento, el nuevo Salón modifica la posición de las fuentes históricas de Neptuno, Cibeles y Apolo, proponiendo un nuevo ámbito monumental rectangular presidido por el Obelisco y algo que se insinúa hacia el norte que podría ser una fuente. En este nuevo soporte urbano, la orientación del Obelisco aparece girada con respecto a su posición real, en coincidencia con el eje del paseo de las Estatuas, que mantiene parcialmente su trazado y se rotula como calle de la Lealtad.

Dejando para mejor ocasión lo que hubiera podido ocurrir con nuestro conjunto del Salón del Prado y Obelisco en el caso de haberse consolidado la autoridad de Fernández de los Ríos, atendamos ahora a un plano de alineaciones redactado en una fecha tan próxima como 1871, en el que se definen con precisión los datos casi definitivos de la conformación del con-

junto (Fig. 23)²². Frente a los planteamientos de 1869, parece que la dinámica de lo real no dejaba de actuar; de hecho, en lo que al ámbito del Obelisco concierne, este plano se podría entender como un ajuste y corrección de lo avanzado en 1865. Los aspectos de matiz en este sentido se producen en la definición de la curva de la exedra edificada y en la determinación de su límite meridional. En cuanto al primer aspecto, el centro de la curva coincide ya con el eje del monumento, precisándose en el plano su nuevo radio de setenta y siete metros. Con respecto al límite sur se trata ahora de equilibrar el desarrollo de ambos lados de la exedra, renunciando así a que la nueva edificación corresponda con el plano de la fachada del Museo; la corrección que se establece en este sentido es que el límite de la edificación se define aproximadamente por la línea que une el Obelisco con la esquina nor-occidental del Museo.



FIGURA 23.—Alineaciones del Prado y Retiro aprobadas en 1871.

Estas precisiones desde la planta se acompañan con otra serie complementaria de precisiones sobre la topografía del lugar; en este sentido resulta de gran interés la contemplación del perfil longitudinal de la nueva calle de la Lealtad (Fig. 24). En este documento, en el que habría que advertir que las alturas se reflejan realzadas, se observa el estado actual y el proyectado, destacando con un tono gris el volumen de tierras que

²² A.V., Secretaría, publicado en A. SUÁREZ PERALES, «El Buen Retiro en el siglo XIX, proyectos arquitectónicos para su restauración», en A.I.E.M., t. XXVII (1989), pp. 135-147.

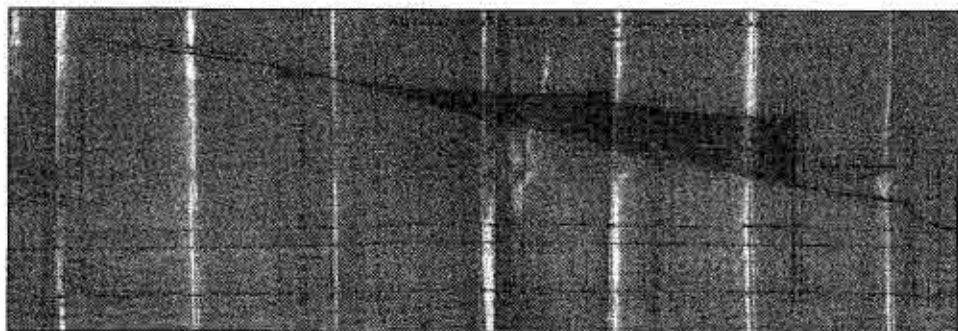


FIGURA 24.—Perfil longitudinal de la calle de la Lealtad en 1871.

tenía que ser desmontado; gracias a este dibujo nos podemos hacer cargo de la envergadura de la operación del movimiento de tierras, quedando a la vez la evidencia de lo que suponía la plataforma del Prado Alto de San Jerónimo.

El siguiente paso o episodio de nuestra historia se puede observar en el plano del Instituto Geográfico y Estadístico, editado entre 1872 y 1874, normalmente conocido por el plano de Ibáñez de Ibero (Fig. 25). Según pare-

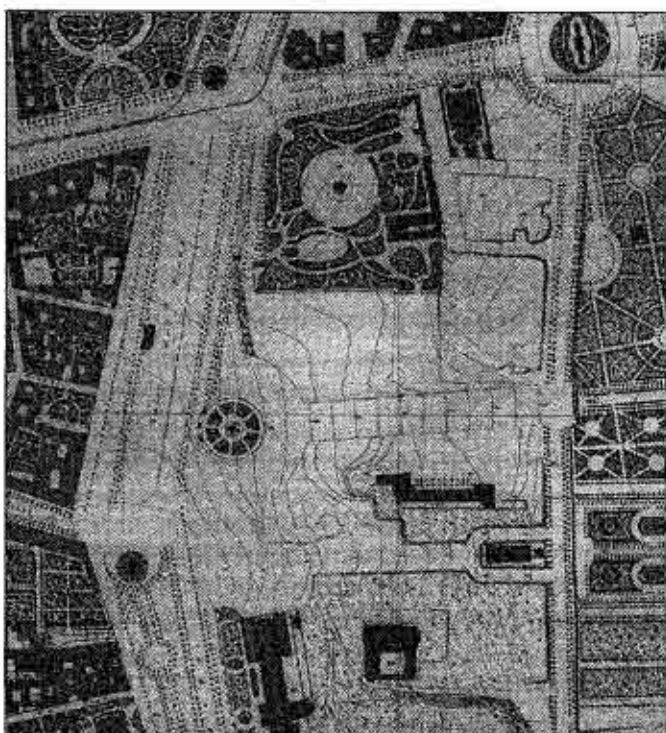


FIGURA 25.—Carlos Ibáñez. Fragmento del plano del Instituto Geográfico y Estadístico (1872-1874).

ce, las decisiones generales de 1871 se realizaron con presteza, pues la lectura de las curvas de nivel evidencia el trazado y desmontes de tierras realizados en las dos nuevas vías transversales al Salón del Prado. La primera y la que aquí más interesa es la nueva calle y plaza de la Lealtad, que aparecen fundidas o unificadas en una misma determinación formal; el eco circular del monumento se manifiesta tan sólo detrás del mismo, unido a la nueva recta que enlaza con la avenida de las Estatuas del Retiro. Hacia el ámbito del Salón del Prado la geometría del trazado se diluye, quedando en esta zona una ambigüedad momentánea. Hacia el norte del Obelisco aún no se manifiestan las operaciones de desmonte de las nuevas alineaciones, apareciendo así los taludes antiguos. En la zona sur del Obelisco nos encontramos con el trazado ya realizado de la calle de Felipe IV que, apoyada en el eje del Casón, parece apuntar a la fuente de Neptuno. Como resultado de estas operaciones el conjunto del Tívoli y sus jardines ha desaparecido, quedando la zona de encuentro entre ambas composiciones urbanas, la plaza de la Lealtad al norte y calle de Felipe IV al sur, aún por definir.

EL SALÓN DEL PRADO EN LA TRANSICIÓN DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Dejándonos guiar por el dibujo, trataremos a continuación de forma sintética el siguiente capítulo de esta pequeña historia urbana, dando un salto de cerca de veinte años. Para ello utilizemos el plano firmado por el arquitecto José López Salaberry en 1891 para la reforma del «platillo de Cibeles» (Fig. 26)²³. El argumento principal del dibujo se centra en la definición de

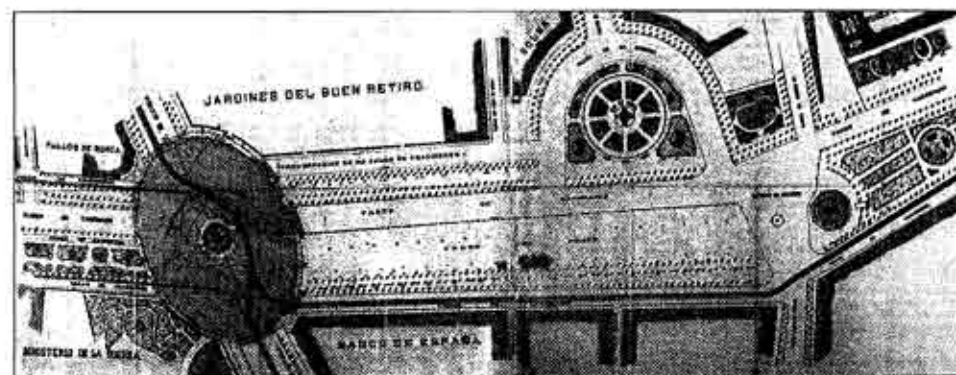


FIGURA 26.—José López Salaberry, Ordenación del «platillo de Cibeles» (1891).

²³ M. S. DÍAZ DÍAZ, «La reforma de la Glorieta de Cibeles, de José López Salaberry», en *Archivo Español de Arte*, n.º 237 (1987), pp. 64-68. Los expedientes referidos en el artículo son A. V., Secretaría, 13-98-8 y 12.

la nueva ordenación de la glorieta de la Cibeles, teniendo el gran interés añadido de reflejarse en el encuadre el estado del Salón del Prado en este momento. En lo que a la fuente de la Cibeles respecta, la operación fundamental consistía en modificar su antigua posición en función de las nuevas exigencias funcionales relativas a la circulación; el carro y la diosa que miraba a Neptuno desde su situación inicial en el menoscabado ábside de la composición original, pasará a ocupar el centro de la nueva Glorieta, mirando ahora decididamente hacia el centro de la ciudad. Según parece, esta operación se realizó rápidamente, coincidiendo su inauguración con los inevitables eventos del cuarto centenario del descubrimiento en 1892.

Pero lo que realmente interesa a nuestra historia es la contemplación de esta operación en el conjunto del ámbito urbano reflejado en el encuadre. De esta manera, antes de precisar algunas cuestiones de detalle sobre la plaza objeto de nuestro estudio, procede recapitular un tanto sobre la relativa fragmentación de la antigua unidad urbana. Desde este punto de vista, se puede observar la complejidad de la ciudad, en la que el dato de la forma no sería sino un elemento más de los diversos factores que intervienen en la misma. Frente al pretendido equilibrio compositivo longitudinal del trazado del siglo XVIII, la tensión circulatoria transversal a la composición comienza a producir ciertos efectos perturbadores. Tiene interés resaltar en este aspecto la repercusión del nuevo dato del tranvía; entre el supuesto equilibrio entre los ámbitos de Cibeles y Neptuno, ya desde el plano de Ibáñez de Ibero se observa la temprana presencia de las vías en la primera, debida a la conexión entre el centro de la ciudad y los nuevos desarrollos del Ensanche. Veinte años después la intensidad de estas comunicaciones propiciará el desequilibrio circulatorio, explicando en parte la operación de traslado de la fuente antes señalada. Se observa a su vez en el plano la progresiva extensión del sistema de vías por el ámbito del Prado, ciñendo su trazado al frente occidental edificado. Este dato concreto, unido a otros de carácter diverso, iría produciendo una progresiva atomización del conjunto inicial en varios núcleos o fragmentos. En términos generales se puede observar que el antiguo conjunto unitario se va a disgregar en cuatro temas un tanto autónomos: las plazas de la Lealtad, de Cibeles y Neptuno, quedando el propio Salón, con su aislada fuente de Apolo y el ámbito peatonal adyacente, como el residuo del antiguo cuerpo un tanto desvinculado.

En lo que a la plaza de la Lealtad respecta, hay que observar la progresiva ocupación de su exedra edificada, ya ocupada en estos momentos por el nuevo templo de la Economía a punto de ser inaugurado; el edificio de la Bolsa del arquitecto Repullés y Vargas había ocupado la curva norte con un edificio cuyo eje apuntaba decididamente al Obelisco. Frente a lo que observábamos en el plano de alineaciones de 1871, este edificio no apura

el volumen construido hacia el Salón, dejando un leve jardinillo con su verja. Por el contrario, las nuevas edificaciones hacia la glorieta de Cibeles no se disponen ahora en el plano del propio Obelisco, sino que avanzan decididamente unos metros hacia el Salón. En la zona sur de la plaza sí se mantiene como referencia la línea que une el centro del Obelisco con la esquina del Museo del Prado; entre esta línea y el «platillo de Neptuno» aparece un pequeño recinto o parque público que parece querer unir los ajardinamientos del Museo con los de la propia plaza de la Lealtad. En ésta, el trazado de las calles en forma de herradura que rodea al círculo enverjado genera una nueva envolvente de forma un tanto ambigua que se ocupa por parterres y árboles.

En este progresivo comportamiento episódico, el siguiente capítulo lo constituiría la reforma del platillo de Neptuno. Frente a la situación que aún se observa en el plano de Salaberry, la fuente de Neptuno va a ser también modificada; en indudable relación con la reforma de Cibeles, un dato complementario de esta actuación será la dinámica de apertura de calles y nuevas alineaciones para transformar en solares la antigua posesión de Medinaceli, situada en la esquina meridional del encuentro de la Carrera de San Jerónimo y el Prado. Dirigida esta vez la operación por el arquitecto municipal José Urioste y Velada, el proyecto se aprueba en 1897, dándose por finalizado en septiembre de 1898²⁴. Como resultado de esta operación Neptuno viajará al centro de la intersección de los ejes circulatorios, cambiando además su antigua mirada hacia la esquiva Cibeles; al igual que ella, se encaminará hacia el centro de la ciudad a través de la empinada cuesta de San Jerónimo. Como resultado de estas operaciones, hasta la misma toponimia se fragmenta; mientras la plaza de la Cibeles es inútilmente bautizada como plaza de Castelar, esta plaza de Neptuno pretende ser conocida desde entonces como plaza de Cánovas del Castillo.

La gran novedad que se produce en este ámbito en las primeras décadas del siglo XX es la presencia de los dos grandes hoteles: el Palace al oeste y el Ritz al este. Ambos establecimientos suponen la importación conjunta de un modelo europeo, introduciendo en el ámbito de la nueva plaza un tono decididamente cosmopolita. El hotel Palace se implanta entre los años 1910-1912, mientras que el Ritz conoce un proceso algo más dilatado entre 1908 y 1914.

Dando un nuevo salto de unos treinta años, apoyémonos nuevamente en la imagen dibujada para contemplar finalmente un fragmento del plano parcelario del Ayuntamiento de Madrid actualizado en los años de la postguerra (Fig. 27). En relación con el proceso hasta aquí seguido, podemos

²⁴ A. F. MARTÍNEZ y P. F. GARCÍA, *Fuentes de Madrid*, Madrid: Ed. Avapiés, 1994, pp. 41-42.

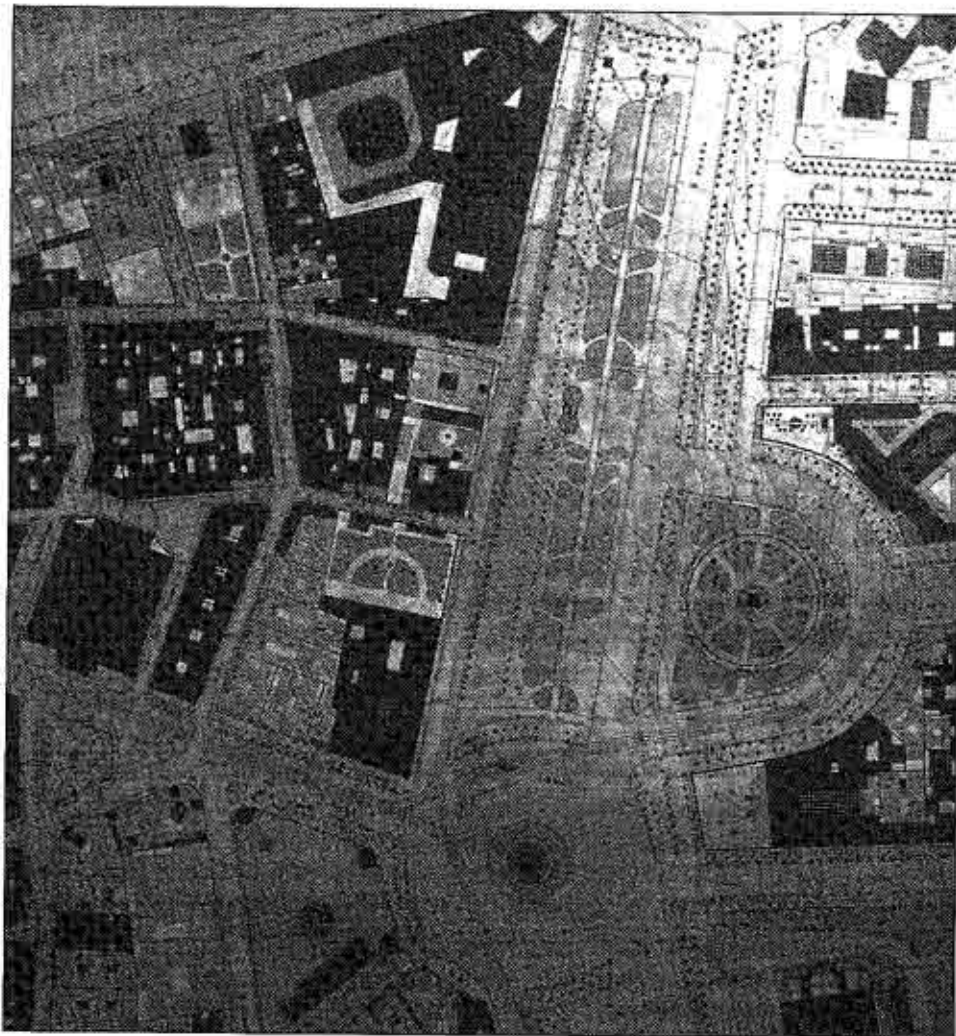


FIGURA 27.—Fragmento del plano parcelario de Madrid hacia 1945.

observar en él la nueva ordenación de la gran rotonda presidida por la fuente de Neptuno, apareciendo ya todos los frentes edificadas. Al igual que ocurría con las vías del tranvía en la glorieta de Cibeles, la fuente de Neptuno aparece ahora cruzada por unas nuevas vías que bajan y suben por la carrera de San Jerónimo hasta enlazar con la plaza y calle de la Lealtad (ahora Antonio Maura) produciendo una huella asimétrica en los ámbitos por los que transita. Vemos igualmente en el plano los dos hoteles antes mencionados; reparando en el Ritz, se observa en el plano que este nego-

cio ha incorporado a su uso particular el pequeño recinto ajardinado que antes leíamos como de uso público²⁵.

Para finalizar esta somera reseña de las transformaciones fragmentarias del conjunto del Prado, quedaría hacer una breve mención al cuarto elemento de los antes reseñados: el ámbito peatonal central y alargado que preside la fuente de Apolo. Es curioso observar que en el plano de Salaberry esta zona se rotulaba como *Salón del Prado*, apareciendo como matiz toponímico en la zona paralela de rodadura el rótulo de *Paseo de Carruajes*. En el plano que ahora observamos, no se dispone rótulo en la zona peatonal, mientras que en el ámbito de la calzada aparece la denominación genérica de *Paseo del Prado*. Frente a los estados conocidos hasta el momento, en los que tan sólo parecían existir las alineaciones originales de los árboles, y un banco con verja de respaldo como elemento de separación entre los carruajes y los viandantes, esta superficie va a ser objeto de varias operaciones de mobiliario y ajardinamiento a lo largo del siglo xx. La que aparece en el plano, un torpe ajardinamiento axial con toques pintorescos y especies vegetales exóticas, es el resultado de las actuaciones de principios de siglo, que pretendía ser modificado por el arquitecto Fernando García Mercadal en 1935²⁶. Todo parece indicar que los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil impidieron esta actuación, revisada desde 1944 en una actuación pretendidamente unitaria entre Cibeles y Atocha. La primera campaña entre Cibeles y Neptuno se finaliza en 1952²⁷, siendo su resultado lo que más o menos podemos contemplar en la actualidad.

LA PLAZA DE LA LEALTAD COMO FORMA URBANA

Al principio calificábamos a la plaza generada en torno al Obelisco como una anomalía urbana. Ya desde el comienzo suavizábamos un tanto este calificativo inicial desde su propia evidencia como ámbito urbano de cierta calidad y prestancia. Al mismo tiempo, esta observación o matiz, no necesariamente de carácter peyorativo, se establecía desde la consideración de su pertenencia a una estructura urbana de rango superior, como lo era el conjunto del Prado en su concepción original de finales del siglo xviii.

²⁵ Según Pedro de Répide (*Las Calles de Madrid*, Madrid: Afrodísio Aguado, 1985, p. 353), este ámbito es de propiedad municipal y fue arrendado a la sociedad constructora durante el mandato como alcalde del conde de Peñalver por un alquiler anual de 5.000 pesetas, siendo en su opinión «[...] muy discutible esa dejación de los derechos del pueblo madrileño que hace el Concejo en obsequio a una fonda como otra cualquiera».

²⁶ «Proyecto de reforma de los jardines del Paseo del Prado», en *Arquitectura*, n.º 10 (octubre 1935), pp. 302-304.

²⁷ «La reforma del salón del Prado y su andén entre las plazas de Cibeles y Neptuno», en *Gran Madrid*, n.º 18 (1952), pp. 14-19.

Tras este apretado recorrido de cerca de doscientos cincuenta años de duración, contemplemos finalmente desde una visión actual la parte central del conjunto al que hemos atendido (Fig. 28). En lo que aún reconocemos como Salón del Prado —ese espacio longitudinal tendido entre dos rotondas presididas por las fuentes históricas—, la plaza de la Lealtad y el potente eje transversal de la calle de Antonio Maura, sí parecen introducir en el conjunto una cierta anomalía. Es algo así como un gran vacío añadido o adosado a la composición original que distorsiona inevitablemente la forma de partida; en una siempre cuestionable analogía biológica, es como si a una estructura orgánica le hubiera crecido un «brote» no previsto que modificara sustancialmente su conformación original.



FIGURA 28.—Foto aérea actual del ámbito central del Prado.

Pero dejando a un lado estos leves juicios o disquisiciones sobre la pertinencia de las formas urbanas, más nos interesa resaltar el posible entendimiento de los procesos que han podido producir este pequeño fragmento de la compleja realidad que hemos tratado de comprender y transmitir parcialmente desde el concepto de la forma urbana. Como se enunciaba en la introducción de este escrito, planteábamos tres aspectos o facetas principales de la misma: su condición de escenario de las actividades humanas, su resonancia con el dibujo en cuanto a su definición y conocimiento y, finalmente, su entendimiento en relación con los órdenes o secuencias de las coexistencias y las sucesiones. Desde estas premisas, espero que haya quedado manifiesta la interacción de estos aspectos en la concreción y evolución de la plaza. En el marco o escenario del Prado creado en tiempos de Carlos III tuvieron lugar los acontecimientos de Mayo de 1808; a raíz de

estos hechos, la simbolización del lugar concretó un hito monumental que, a su vez, fue generando un espacio anexo al conjunto principal, aunque en cierta medida autónomo. Como se ha tratado de evidenciar, estos nuevos elementos, en relación con otras estrategias urbanas de diversa índole, fueron estableciendo a su vez nuevas relaciones compositivas con otros elementos ya existentes o de nueva creación, produciendo así un continuo de actuaciones. De esta manera, cada conjunto de relaciones o coexistencia de elementos producía el espacio urbano de cada época constantemente modificado por las diversas sucesiones, apariciones o desapariciones, de los diversos monumentos, plantaciones vegetales y edificios.

Como cierre o conclusión siempre provisional de nuestro recorrido, tan sólo cabe esperar haber logrado una doble finalidad: una mejor comprensión de la plaza de la Lealtad, y la evidencia de que cada ámbito urbano es una unidad momentánea siempre cambiante. En el caso de haberlo logrado, tan sólo quedaría confiar en que el mejor conocimiento de los hechos urbanos pudiera contribuir a una posible cultura colectiva y compartida sobre la ciudad, en la que los inevitables cambios del futuro se produjeran en el mejor de los sentidos. Pero esta sería otra historia.

RESUMEN: A partir de los hechos ocurridos en el ámbito urbano del Salón del Prado en los primeros días del mes de mayo de 1808, se trata de indagar sobre la génesis y evolución de la plaza de Lealtad de Madrid. Acudiendo al concepto de la forma urbana, se observa la secuencia progresiva de su conformación desde los diversos monumentos erigidos en el lugar hasta su estado actual. En este recorrido se reconocen algunas de las distintas razones (compositivas, económicas, simbólicas, funcionales, etc.) que intervienen en la creación de una parte de ese continuo en el espacio y en el tiempo que es la ciudad. Este análisis trata de evidenciar la complejidad de los hechos urbanos y reivindicar la necesidad de una progresiva sedimentación e integración del conocimiento de los mismos como una estrategia básica para establecer una cultura urbana eficaz y compartida.

PALABRAS CLAVE: Dos de Mayo. Obelisco. Monumento. Forma urbana. Evolución de la ciudad. Reconstitución gráfica. Análisis gráfico.

ABSTRACT: Since the events that have taken place in the urban area called the «Salon del Prado» in the first days of May 1808, investigating about the origin and the development of the «Plaza de la Lealtad» in Madrid, is a matter of interest. It is necessary to use the concept «urban sign» and to study the sequence in progress (from the monuments erected in this very place to the condition of this place at the present time). Following this path it is possible to understand the diverse factors (composition, economics, symbols and functional reasons) that have influenced the creation of this continuum space-time that is a town.

This analysis intends to enhance the complexity of the urban facts and to demand the needing of progressive sedimentation and integration of those elements as a basic strategy in order to set an urban culture efficient and shared.

KEY WORDS: Dos de Mayo (2nd May). Obelisk. Monument. Urban form. The evolution of a town. Graphic reconstruction. Graphic analysis.

Recibido: 28 de noviembre de 2008.

Aceptado: 22 de diciembre de 2008.